

**BULLETIN
HISPANIQUE**

Bulletin hispanique

Université Michel de Montaigne Bordeaux

109-1 | 2007

Varia

Silvina
Ocampo
un
discours
sur
la
création

Sophie Dupouy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/168>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.168

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

ISBN : 978-2-85276-094-3

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Sophie Dupouy, « Silvina Ocampo », *Bulletin hispanique* [En ligne], 109-1 | 2007, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/168> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.168

Tous droits réservés

Silvina Ocampo : un discours sur la création

SOPHIE DUPOUY
Rambouillet

Caractérisés par leur dimension métatextuelle, les récits brefs de Silvina Ocampo construisent progressivement, à travers divers procédés narratifs, le credo esthétique de l'auteur. S'intéressant à la genèse de l'œuvre et à son rapport au réel, les contes s'interrogent sur les notions de création et de réception, donnant lieu à un véritable questionnement sur l'art.

Caracterizados por su dimensión metatextual, los cuentos de Silvina Ocampo van construyendo, con varios recursos narrativos, el credo estético del autor. Interesándose por la génesis de la obra y su relación con lo real, los cuentos se interrogan sobre las nociones de creación y recepción, dando lugar a un verdadero cuestionamiento sobre el arte.

Characterised by their metatextual dimension, Silvina Ocampo's short stories construct gradually, through several narrative processes, author's aesthetical credo. The short stories analyse the genesis of work of art and its link to reality, question the notions of creation and reception, then leads to a reflection on art.

Mots-clés : Silvina Ocampo - Conte - Création - Réception - Œuvre - Art.

BHi, Tome 109, n° 1 - juin 2007 - p. 263 à 285.

QU'ILS soient fantastiques, merveilleux ou relèvent simplement de l'étrange, destinés à un public adulte ou enfantin, les récits brefs de Silvina Ocampo¹ se caractérisent par leur dimension métatextuelle. Dans ses textes de fiction, l'auteur révèle une préoccupation constante pour son art, s'intéressant à la genèse du texte et à sa réception, s'attachant à définir ses caractéristiques et ses limites. Cette réflexion théorique ne se limite pas au registre littéraire, mais s'élargit au champ de la création artistique en général, englobant le domaine des arts plastiques (en particulier le dessin et la peinture) et celui de la musique, très présents dans les contes ocampiens. En fonction des textes, les éléments de la réflexion apparaissent de manière plus ou moins explicite, à des moments divers dans la narration et selon des niveaux de lecture différents. Le titre lui-même peut révéler la teneur métatextuelle du conte (comme dans « La creación », ou « La lección de dibujo »). Certains récits introduisent la réflexion directement dans le discours du narrateur ou bien dans celui d'autres personnages ; quelques-uns ont recours à l'allégorie ; beaucoup s'appuient sur des phénomènes fantastiques. Cette diversité de procédés confère à ce questionnement sur l'art toute sa richesse et son originalité et construit progressivement ce que l'on pourrait appeler le credo artistique de Silvina Ocampo.

Différents axes structurent ce discours sur la création. L'œuvre de Silvina Ocampo s'interroge d'abord sur ce qu'est la création, ce processus complexe, cet état si particulier propre à l'artiste. Puis, les récits s'emploient à définir les fondements et les modalités de cette création, en mettant en valeur deux notions fondamentales : l'originalité et l'authenticité. Par ailleurs, les contes offrent une vision précise et nuancée du rapport entre l'œuvre et le réel, à partir d'un questionnement sur la *mimesis*. Enfin, la réception de l'œuvre, qui suscite bien des interrogations, occupe une place centrale dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo et parachève la réflexion sur la création.

LE PROCESSUS DE CRÉATION

L'œuvre de Silvina Ocampo permet de rendre compte, à travers différents procédés, de l'état particulier où se trouve l'artiste au moment de créer : elle donne à voir la complexité du processus de création et les difficultés de la

1. L'analyse s'appuie sur les récits contenus dans l'ouvrage intitulé *Cuentos completos*, publié en deux tomes par Emecé (Silvina Ocampo, *Cuentos completos*, Buenos Aires, 1999). Pour *La torre sin fin*, l'édition consultée est celle d'Alfaguara (Silvina Ocampo, *La torre sin fin*, Juvenil Alfaguara, Madrid, 1985). Chaque recueil étudié est désigné par ses initiales (*Viaje olvidado* : VO, *Autobiografía de Irene* : AI, *La Furia* : LF, *Las invitadas* : LI, *Los días de la noche* : LDN, *Y así sucesivamente* : YAS, *Cornelia frente al espejo* : CFE).

matérialisation de l'inspiration et du talent dans l'œuvre, principalement par l'écriture. A ce niveau de la réflexion, c'est le texte qui est privilégié par rapport aux autres formes d'art.

Le récit précisément intitulé « La creación » (LF), récit phare de notre analyse, que l'auteur a choisi de qualifier par un sous-titre de « conte autobiographique », évoque une expérience insolite vécue par le narrateur (par l'auteur, si l'on prend en compte le sous-titre). Le texte s'attache à décrire cet état de l'artiste en train de créer, le moment de l'inspiration. A travers l'analyse de ce texte, qui sera complétée par l'évocation de deux autres contes dont la dimension métatextuelle est visible dans le titre (il s'agit de « Los libros voladores » et « Fragmentos del libro invisible »), il apparaîtra que cette « création » qui fait l'objet du titre, peut s'interpréter de deux manières différentes. « La creación », récit bref (il ne compte que deux pages) à caractère onirique, se construit à partir d'un questionnement sur une œuvre musicale, enrichi par une réflexion sur le langage. Le narrateur explique qu'il a cru assister à un étrange et merveilleux concert, dont la musique était si parfaite, qu'il ne parvenait pas à s'expliquer son origine ni à saisir exactement sa nature. Il s'emploie à décrire cette musique, mais aucune de ses tentatives pour appréhender la beauté et la spécificité de ces sons ne le satisfait pleinement : ni les différents instruments pourtant peu ordinaires qu'il énumère dans les premières lignes du texte (« Ningún instrumento de música: ni la cornamusa romana, ni la fuya japonesa, ni el nekeb hebreo, ni la travesera china, ni la fluira romana, ni la floyera griega, ni todos ellos resonarían de un modo tan extraño », p. 288), ni l'évocation de différents sifflements (celui d'un train, d'une usine ou d'un « trolley »), ni la possibilité de voix humaines. Le narrateur évoque le rythme et l'intensité des sons, leur durée, « plus longue que l'éternité » ; il parle d'« excellence », de « délire » et n'hésite pas à employer des adjectifs parfois antinomiques pour caractériser cette musique (« humaine » et « bestiale »), merveilleuse, étrange, mais qui pourtant lui semblait connue de tous, très populaire, et, autre détail insolite, même fredonnée par des fillettes sourdes-muettes. Le travail sur le langage, présenté comme l'instrument de l'objectivation du beau, ce désir de matérialisation de la musique par l'écriture, confère au récit sa dimension métatextuelle.

De nombreuses questions et hypothèses émaillent le conte. Pleines de paradoxes, elles s'interrogent sur l'essence de la musique et permettent d'exprimer la perplexité du narrateur :

Aquella música que al principio podría haberse confundido con el silbato de un tren, de una usina, o del trolley que recorre un cable, ¿era un réquiem?

¿Cómo era posible que siendo una obra tan excelente hubiera sido escrita por gente de esa calaña?

Si esa música era tan conocida, ¿cómo yo no la había conocido antes?

Tal vez confundía la música de «jazz», que tanto me seduce, con un réquiem. (pp. 288-289)

Un détail dans le troisième paragraphe du conte (« oí como en un sueño ») annonce ce que confirme le dénouement : il s'agit d'un récit onirique ; le concert décrit par le narrateur est le fruit de son imagination, de ce qu'il qualifie d'un état d'« inconscience » :

Aquella obra no fue compuesta ni escrita por nadie: lo supe al día siguiente. Ninguna orquesta la ejecutó, no fue grabada en ningún disco, ni silbada por nadie. (...) Tal vez (esta idea me obceca) la obra más importante de la vida se produce en horas de inconciencia (existe, aunque sólo la conozca el que la creó); sospecho que la mía andará perdida por el mundo, buscando asidero, con voluntad y vida propias. Sólo así se explica que yo no pueda olvidar esta música que compuse cuando estuve a punto de morir (...) (p. 289)

Ce passage est capital dans le credo esthétique de Silvina Ocampo, parce qu'il donne la clef de ce récit original, fondamental pour l'analyse. La série de termes négatifs présents dans les deux premières phrases, qui fait écho aux premières lignes du texte citées ci-dessus, exprime l'originalité de cette création revendiquée par le narrateur, comme l'indique l'emploi de la première personne du singulier, qui confère une identité définitive à cette musique. Le conte rapporte l'état ambigu du narrateur qui, au moment de créer, ne sait pas qu'il est en train de créer. A la question « qu'est-ce que la création ? », ce récit apporte une double réponse. Car la création peut représenter cet état, qualifié d'« inconscience », assimilable au songe, de l'artiste en pleine inspiration, qui « compose » une œuvre (musicale, dans ce conte, mais la musique peut symboliser toute autre forme d'art, et en particulier la littérature, le mot « création » dans le titre ayant une valeur générique). Cette évocation – on pourrait dire cette définition – de la création rappelle l'affirmation de Proust dans la dernière page de la conclusion de son *Contre Sainte Beuve* :

Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous indistinctes, comme le souvenir d'un air, qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner, ni même en donner un dessin quantitatif, dire s'il y a des pauses, des suites de notes rapides. Ceux qui sont hantés par ce souvenir confus des vérités qu'ils n'ont jamais connues sont les hommes qui

sont doués. Mais s'ils se contentent de dire qu'ils entendent un air délicieux, ils n'indiquent rien aux autres, ils n'ont pas de talent. Le talent est comme une sorte de mémoire qui leur permettra de finir par approcher d'eux cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter. Il arrive un âge où le talent faiblit comme la mémoire, où le muscle mental qui approche les souvenirs intérieurs comme les extérieurs n'a plus de force. Quelques fois cet âge dure toute la vie, par manque d'exercice, par trop rapide satisfaction de soi-même. Et personne ne saura, pas même soi-même, l'air qui vous poursuivait, de son rythme insaisissable et délicieux².

La musique acquiert une valeur allégorique, l'inspiration étant suggérée par la dimension sonore, impalpable, de l'œuvre musicale, tandis que l'écriture matérialise la création par son caractère graphique, visuel. On retrouve cette définition du talent proposée par Proust dans un autre récit de Silvina Ocampo, « Los libros voladores » (CFE). L'écrivain montre que cette « musique confuse » qu'on peut assimiler à l'inspiration, à l'idée, ne se transforme pas toujours en œuvre d'art, parce que le talent n'est pas donné à tous. Soit que celui qui entend la musique ne parvienne jamais à l'exprimer, à « l'entendre clairement », à « la noter », à « la reproduire », à « la chanter ». Dans ce cas, la musique – l'inspiration – n'est jamais objectivée par l'écriture. Si le cas n'apparaît pas dans « Los libros voladores », il se produit dans le récit intitulé « Fragmentos del libro invisible » (AI), construit non pas sur l'échec mais sur le refus de la matérialisation du texte. L'originalité de ce conte tient dans le propos concernant le statut du texte évoqué dans le titre, qui contient un double paradoxe. L'expression « livre invisible » est en elle-même paradoxale, proche de l'oxymore, puisqu'un livre, par nature est un objet, doté de matérialité, donc livré à la perception des sens, en particulier de la vue. Le narrateur – qui est aussi l'auteur du livre invisible –, substitue la mémoire à l'écriture dans sa matérialité (encre, plume et papier sont considérés comme des outils grossiers), l'esprit à la matière. C'est l'acte même d'écriture qui est remis en cause : pour le personnage, la matérialisation de la pensée par l'écrit lui ôte toute signification. Il invente un texte qui résiste à son statut d'objet, sous peine d'être voué à la destruction et revendique une création abstraite, purement spirituelle. Le titre du récit contient en même temps un second paradoxe. L'alliance du substantif « fragments » à l'expression « livre invisible » est contradictoire. L'auteur réel (Silvina Ocampo) prétend rendre visible ce qui ne l'est pas. En transcrivant une partie du livre invisible,

2. Marcel Proust, *Contre Sainte Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 307.

Silvina Ocampo fait précisément ce que refuse et dont s'indigne l'auteur fictif à l'avance, vouant l'éventuel audacieux à la risée publique. Par le choix de ce titre et par la démarche qu'il suppose, l'écrivain argentin, se jouant de l'anathème de son personnage, à l'opposé des partisans de la pure pensée abstraite, réhabilite le double aspect de l'écriture, à la fois pensée et texte écrit, réflexion et objet. La création ne peut rester dans l'abstraction pure, elle doit être objectivée dans l'œuvre concrète, qui représente sa trace.

Ainsi, l'idée peut n'être jamais objectivée par l'écriture, soit que celui qui « entend la musique » refuse de le faire, comme dans « Fragmentos del libro invisible », soit, comme l'explique Proust, qu'il n'y parvienne pas. C'est l'échec de la matérialisation de l'inspiration. Silvina Ocampo montre que cet échec peut s'expliquer par une maîtrise insuffisante des outils de la création, plus précisément de la langue. Dans « Los libros voladores », l'évocation des « mauvais livres », par opposition aux « bons livres », symbolise cette création avortée des hommes sans talent : « no sabían escribir », explique l'un des personnages, « no sabían lo que era un adjetivo ni un verbo ni un pronombre » (p. 273). Et Silvina Ocampo va plus loin dans sa revendication de la maîtrise du langage comme condition de la création littéraire : « Tenían que escribir de un modo lógico, de un modo claro, de un modo perfecto » (p. 273).

A ces « mauvais livres », impossibles à lire, qui tombent et restent cloués au sol, s'opposent les « bons livres » écrits par ceux qui ont du talent, parviennent à « noter », « reproduire » et « chanter » cette musique, dans une écriture « logique, claire et parfaite ». Dans le récit ocampien, ce sont les livres qui s'envolent, « los libros voladores » présents dans le titre. Le bon livre prend la forme d'un être de l'air, évoquant la liberté, la musicalité et l'esthétique. Cette métamorphose du livre en oiseau, qui donne un sens allégorique au conte, représente la véritable création.

Si l'on revient à présent à « La creación », à la lumière de l'analyse de « Los libros voladores », on découvre une seconde interprétation du récit et du terme « création » contenu dans le titre. Car tout le conte, à l'exception du dernier paragraphe, n'est-il pas précisément l'expression, dans une langue « logique, claire et parfaite », de cette musique que ne cesse de poursuivre le narrateur ? Les énumérations d'instruments exotiques, de bruits insolites, de sifflements, de rythmes, l'ensemble des comparaisons et des éléments composant le récit onirique ne constituent-ils pas justement cette langue qui est l'expression de la création ? Ces deux interprétations de « la création » (du récit et du terme qui constitue son titre) font de ce conte le texte fondamental dans l'analyse du credo artistique de Silvina Ocampo.

La dimension à la fois onirique et autobiographique de « La creación », qui lui confère une valeur si particulière, s'associe au caractère allégorique de « Los libros voladores » et à l'expérience originale et paradoxale présentée dans « Fragmentos de libro invisible » pour offrir une vision complexe de l'état et des sentiments de l'artiste en train de créer, de ses difficultés et en même temps de la nécessité de transformer l'inspiration en véritable création. Les textes expriment la beauté, l'intensité et la singularité de ce moment privilégié. Mettant en scène les errances, les tâtonnements et l'échec d'une création parfois avortée, les récits ocampiens assimilent l'expérience de la création à une révélation. Qu'ils envisagent la création dans sa forme musicale ou qu'ils s'appuient sur le texte dans sa matérialité, ces contes placent le langage au cœur du processus de création. Ce n'est que par un travail sur le langage que celle-ci se révèle dans l'œuvre.

CRITIQUE DE L'ARTIFICE ET DE LA DUPLICITÉ

La vision de l'artiste en train de créer, la mise en scène du processus de création sont complétées dans les récits brefs par une réflexion sur les fondements et sur les modalités de la création à partir des deux concepts essentiels d'originalité et d'authenticité qui s'opposent à l'artifice et à la duplicité. Les textes qui sont consacrés à cette analyse mettent en évidence la complexité du lien existant entre une œuvre, un artiste, et ceux qui les ont précédés. Dans quelle mesure une œuvre peut-elle s'inspirer d'une autre œuvre ? Si l'on modifie une œuvre, si l'on en assemble plusieurs, peut-on parler de création ? La matière qui donnera l'œuvre doit-elle nécessairement être vierge ? S'intéressant à la possibilité du mélange ou de l'hybridation des œuvres, puis aux problèmes du plagiat et de l'artifice, plusieurs récits de Silvina Ocampo apportent des réponses à ces questions.

Dans « Los libros voladores » (CFE), comme le suggère le titre, le livre est un objet animé, doté d'une vie propre. Ce procédé traditionnel du fantastique, l'animation de l'inanimé, s'accompagne d'un phénomène original entre divers livres, qu'il nomme la « copulation » : les livres « s'unissent » et en viennent à procréer. C'est ainsi que de nouveaux livres, « tout petits », apparaissent. L'expérience, dès lors qu'elle se fait de manière spontanée entre les livres, sans intervention de l'homme, réussit, puisque parmi les auteurs des « petits livres » issus de cette procréation le narrateur cite – pêle-mêle – Baudelaire, Rimbaud, Racine, Verlaine et Pascal. Ce mélange entre les livres peut symboliser une conception de la culture et de la création, naissant de multiples influences, emprunts, connaissances, avant

de former une œuvre unique, originale. Il ne s'agit pas ici d'imiter tel ou tel auteur reconnu mais de créer de façon originale grâce à une solide culture maîtrisée. Ce phénomène fantastique de procréation suggère d'abord une vision singulière et audacieuse de la création, qui devient indépendante de l'homme, une œuvre si autonome qu'elle n'a plus besoin de l'artiste et se fabrique elle-même à partir d'une autre œuvre. Cet auto-engendrement de la création, cette fécondation de l'œuvre par l'œuvre donne à voir toute la richesse de la création, une création qui, loin d'être figée, se trouve en mouvement perpétuel, dans un incessant renouvellement.

Cet engendrement doit se faire de manière spontanée. Le recours à l'animation fantastique des livres symbolise cette spontanéité, gage d'authenticité de l'œuvre, dont l'enfant narrateur reste le témoin privilégié et fasciné, se contentant d'observer sans intervenir. Mais lorsque à l'autonomie des livres se substitue l'action extérieure de l'homme profane – le petit garçon narrateur –, l'expérience perd son caractère authentique et devient artificielle. C'est pourquoi, au moment où le personnage, enfant naïf qui découvre le monde des livres et de l'esprit, décide d'intervenir dans ce processus et d'accoupler les livres, sa tentative se solde par un échec :

Traté de reunir algún libro y mezclarlo con el que tenía al lado, pero era muy largo de hacer y además resultaba casi imposible. (...) Mezclé a escritores de diferentes épocas o edades; resultaron muy pintorescos, pero nunca salió un recién nacido de estas mezcolanzas. (p. 272)

Vouloir forcer tel livre à s'accoupler à tel autre – comme le ferait un éleveur avec ses animaux ou un biologiste avec des végétaux – représente un phénomène contre nature. Cette idée de création raisonnée et maîtrisée d'un être hybride en littérature, et plus globalement dans le domaine artistique, est impossible et totalement artificielle. Les livres résistent à cette intrusion, à cette limitation de leur autonomie. L'échec de cette expérience montre la spécificité de la création, qui s'accommode mal de métissage forcé. L'imitation, et a fortiori le collage (le narrateur emploie le terme « *mezcolanzas* »), loin d'égaliser la création, ne sont que des expériences stériles, produisant des semblants d'œuvres, des objets factices. L'auteur revisite ainsi le thème fantastique traditionnel de l'animation de l'objet, construisant des créatures hybrides insolites, dont l'artificialité, proche de la monstruosité, souligne leur incompatibilité avec la véritable création.

Dans cette réflexion sur l'originalité, l'influence et la culture, le conte intitulé « *Del color de los vidrios* » (CFE), qui retrace la trajectoire artistique du narrateur, aborde un aspect particulier : celui du choix de la matière et de

la question de sa virginité. Ici, la réflexion ne se fait pas directement à partir du texte, mais d'une matière, le verre, et d'un objet, la bouteille, qui servent de matériau à l'élaboration d'une œuvre tenant à la fois de la sculpture et de l'architecture. Découvrant une multitude de bouteilles qui envahissent sa maison, le narrateur décide d'utiliser ces objets. À partir de petits morceaux de verre cassés, il fait des vases avec des incrustations en forme de fleurs, une plante en pot ou un bateau, qu'il enferme dans l'une des bouteilles. Le personnage crée ainsi à partir d'un objet, vidé de son contenu puis détruit, qu'il réutilise et recompose d'une autre manière. On peut voir dans cette expérience une métaphore de la création proche de celle évoquée dans « Los libros voladores », évoquant une culture appropriée et réinvestie dans une création originale. L'animation des bouteilles, qui entrent dans la maison sans que personne ne les y ait mises, suggère, comme dans le premier récit, l'autonomie de l'œuvre. À la différence du personnage de « Los libros voladores », le narrateur de « Del color de los vidrios » ne se contente pas d'agglutiner diverses œuvres pour obtenir un collage ; il retravaille la matière, la réinvestit, se la réapproprie, dans un processus fécond de création authentique.

Cependant, la matière ne doit pas conserver la marque ostensible de l'artiste ou de l'œuvre antérieure. C'est pourquoi le narrateur ne récupère que des bouteilles vides, anonymes. Lorsqu'une fois il cède à la tentation d'acheter une bouteille pleine, attiré par sa forme et sa couleur insolites, il s'aperçoit que le nom de Kafka figure sur une carte de visite accrochée autour du goulot. De rage, il brise la bouteille conservant l'empreinte d'un autre. La mention du nom de l'écrivain peut conduire à établir un parallèle entre la bouteille et le texte, la création du narrateur et la création littéraire, et orienter la lecture vers une interprétation métatextuelle. Le rejet du narrateur représente l'impossibilité de transformer et de s'approprier la matière (ou le langage) quand celle-ci est trop personnalisée et porte déjà la marque d'un autre. Si la matière ne doit pas forcément être vierge de toute influence, de toute culture ou création antérieures, elle doit cependant être remodelée pour donner lieu à une véritable création, sous peine de s'apparenter au plagiat.

Le thème du plagiat est développé dans « La pluma mágica » (LI), à partir de cette plume aux pouvoirs surnaturels figurant dans le titre. Le personnage, écrivain, est d'abord tourmenté par le phénomène qui affecte invariablement son écriture : chaque fois qu'il écrit quelque chose – qu'il croit avoir inventé –, cela a déjà été écrit par quelqu'un avant lui. Le narrateur est donc réduit à ne rien publier, sous peine d'être accusé de plagiat. C'est alors que le narrateur reçoit la fameuse « plume magique ». À partir du moment

où il l'utilise, ses écrits s'avèrent originaux et il acquiert la célébrité. Ce procédé, qui offre subitement à l'écrivain l'originalité par le biais d'un simple objet doté de pouvoirs fantastiques, ressemble à un subterfuge et s'apparente plutôt à un artifice, jetant la suspicion sur l'authenticité de l'inspiration, qui semble factice. La suite du récit, qui conte l'avortement de la carrière d'écrivain du narrateur, confirme cette interprétation : son ami le plus cher, à qui il a livré son secret, dérobe la plume, lui volant du même coup son style « inimitable », qui passe ainsi de main en main. L'utilisation d'une telle mise en scène chez Silvina Ocampo révèle que la création ne se réduit pas à l'artifice, une simple technique qui se transmettrait facilement et de façon immédiate, mais s'apparente au contraire à un processus beaucoup plus complexe, qui requiert un lent cheminement intérieur de l'artiste tel qu'il apparaît dans « La torre sin fin »³.

L'opposition entre l'artifice et la véritable création structure le conte intitulé « La música de la lluvia » (YAS), à travers le portrait d'un pianiste qui se dit virtuose, Octavio Griber. Dans l'ensemble du récit, chaque détail concernant le personnage, empreint d'ironie, fait du portrait une véritable caricature, que vient compléter l'apparition finale de la boîte à musique. Invité à se produire dans une maison bourgeoise, Octavio Griber déploie tout un rituel indispensable à l'expression de son génie, qui éblouit les invités. Il utilise ainsi une voiture à cheval à la place d'une automobile pour se rendre chez ses hôtes, car selon lui les chevaux sont musicaux ; il voile le miroir de la maison avant de jouer ; et surtout, au moment de jouer, il place soigneusement des petits papiers de soie blanche sous chacune des touches de l'instrument afin de produire un son semblable à celui du clavecin, désaccorde le piano « en mi bémol et en ré mineur » et joue avec ses pieds une musique au « sens aquatique ». Ces marques d'excentricité, ces manies ou caprices d'artiste (ou plutôt de pseudo-artiste) ne sont que des artifices destinés à éblouir le public. Ils y réussissent d'ailleurs fort bien, à l'exception du maître de maison, lui-même pianiste talentueux, qui refuse de se laisser duper, jugeant cette excentricité plus proche de l'enfantillage et de l'immatrité que de la véritable création. Cette série de marques d'excentricité, qui fait du personnage une caricature, aboutit à une critique féroce des artifices coupés de la véritable création. C'est pourquoi à la fin du récit, le maître de maison offre à Octavio une boîte à musique représentant un petit piano avec un pianiste, miniaturisation du pseudo-artiste, métonymie du personnage, et qui joue aussi bien que lui. Or cet objet, simple enregistrement de sons

3. Ce récit fera l'objet d'une analyse dans la troisième partie de ce travail.

et de rythmes, repris indéfiniment, exprime, par les caractéristiques de monotonie et de répétition qui lui sont inhérentes, l'absence totale de création et d'originalité, l'incapacité à créer. Ce n'est qu'une mécanique, un pâle succédané de la création, coupé de l'inspiration. Le sens métonymique de ce récit exprime bien le credo artistique de Silvina Ocampo : il ne faut pas confondre le déploiement d'artifices et la véritable inspiration, les virtuosités inutiles et le génie artistique. La fonction attribuée à la boîte à musique est capitale : parachevant la caricature, elle sert à démasquer les simulacres de création.

L'ironie et le ridicule qui affleurent dans la vision caricaturale du personnage de « La música de la lluvia » et dans le portrait du narrateur de « La pluma mágica », l'échec et l'absurdité de l'expérience du petit garçon dans « Los libros voladores » concourent à la satire féroce de l'artifice et de la duplicité, aux antipodes de la véritable création. Loin d'être ostensible, de s'exhiber à travers des simulacres, des rituels ou des sortes de talismans ou de sésames aux pouvoirs magiques, la création, dans les récits de Silvina Ocampo, s'apparente plutôt à cet état mystérieux, presque insaisissable, et si difficile à transcrire, tel qu'il apparaît dans la première partie de cette étude. Elle ne se réduit pas davantage à un assemblage artificiel de différentes œuvres déjà existantes, mais naît d'une recreation, d'une fécondation de la matière, dans un élan dynamique de liberté et d'originalité.

LA DÉCONSTRUCTION DE LA MIMESIS

La réflexion sur l'originalité et l'authenticité de l'œuvre conduit à s'interroger sur son rapport au réel. Or, ces concepts sont associés, de manière presque systématique, à la question de la *mimesis*. Les rapports entre l'art et la réalité sont mis en scène dans de très nombreux récits et sous des formes extrêmement variées. Qu'elle soit portée aux nues ou âprement critiquée selon le point de vue et le procédé choisis, la *mimesis* est évoquée de façon récurrente dans le discours des personnages. La confrontation des analyses de chacun des récits permet de mettre en lumière la conception de l'auteur sur cette théorie de la création.

Dans plusieurs récits, la théorie de la *mimesis* est incarnée par un personnage, qui la considère comme un idéal de perfection à atteindre. Le conte intitulé « La lección de dibujo » (YAS) est révélateur. Il met en scène un dialogue entre la narratrice et un mystérieux personnage, une fillette qui apparaît et disparaît comme un fantôme, qui ressemble à la narratrice, revendique ses dessins et qui la connaît si bien qu'elle s'avère finalement

être son double enfantin. Comme le laisse préfigurer le titre du conte, l'échange entre les deux personnages porte sur la création. Par le biais du fantastique, cette confrontation permet de dramatiser l'opposition de deux théories artistiques. La narratrice évoque avec la fillette son enfance et son apprentissage de la création, ses premiers dessins, ses tentatives pour atteindre l'idéal que constituait alors pour elle la *mimesis*. Elle lui dit sa frustration de constater l'inadéquation entre ses dessins et le modèle qu'elle avait choisi : « En los primeros tiempos yo dibujaba un león, parecía un perro; dibujaba un caballo, parecía un camello ; dibujaba una paloma, parecía un buitre » (p. 166). Comme si l'œuvre échappait déjà à son créateur, s'affranchissant de son modèle, dans un pied de nez à la *mimesis*. L'échec de la *mimesis*, qui provoque l'insatisfaction de la fillette, suggère l'autonomie du processus créateur.

La rencontre entre la narratrice et son double, phénomène fantastique d'autant plus que ce dédoublement transgresse en même temps les lois chronologiques, met en scène le conflit intérieur du personnage et l'avortement de sa quête artistique. Omnubilée par son idéal impossible à atteindre, (« la pintura me hizo sufrir mucho », p. 166), la narratrice, dont tous les maîtres s'accordaient pourtant à reconnaître le talent prometteur, n'a pas su écouter la voix de son double qui lui soufflait que la création était autre chose que l'imitation, et lui ouvrait la voix de l'originalité. Le narrateur, le personnage qui appartient au réel, incarne cette *mimesis* réductrice qu'il n'a pas pu dépasser. Quant à son double surnaturel, mystérieux, évanescent et défiant même le temps (il refuse de grandir et ne livre pas son âge), il symbolise la liberté créatrice, celle qui manquait à la narratrice. Lorsque celle-ci évolue dans sa quête artistique et découvre enfin que ce qu'elle prenait pour un idéal n'est qu'un leurre, il est déjà trop tard : « Tardé en darme cuenta de que la pintura no tiene nada que ver con la realidad. Pero tardé demasiado » (p. 166). A travers cette révélation pleine d'amertume livrée par le personnage à son double, la « leçon de dessin » qui fait l'objet du titre pose donc explicitement le refus de la *mimesis* comme une condition de la création. Obstacle à la véritable création, la *mimesis* n'est qu'une chimère, une illusion dont il faut se libérer. Mais pour la narratrice, cette leçon reste à l'état théorique. C'est pourquoi la quête de l'artiste n'a pas abouti. En mettant en parallèle l'opposition entre réel et fantastique d'une part, et celle entre *mimesis* réductrice et véritable création d'autre part, le récit de Silvina Ocampo confère à l'œuvre une dimension mystérieuse, inconnue et fascinante, celle de la liberté créatrice.

Dans le conte intitulé « El goce y la penitencia » (LF), on retrouve un autre personnage incarnant la théorie de la *mimesis*, il s'agit du mari de la narratrice, qui prône l'exacte correspondance entre une œuvre et son modèle, même si celle-ci doit se faire aux dépens de la beauté chère à sa femme : « Si la nariz era aguileña y horrible, o si era respingada, o atroz, tenía que serlo » (p. 294). Au cours du récit, riche en rebondissements et coups de théâtre, la conception artistique du mari est mise à rude épreuve. Là encore, le fantastique est convoqué, permettant de construire un récit extrêmement original et plein d'humour.

Pour résumer brièvement l'anecdote, rappelons que chaque semaine, la narratrice accompagne son fils Santiago à l'atelier du peintre Armino, afin que celui-ci fasse son portrait, selon la volonté de son mari. Mais le peintre ne parvient pas à satisfaire ce désir : le portrait ne ressemble en rien à son fils, et plus il tente de corriger son tableau, moins l'œuvre ressemble à son modèle : « Armino no podía corregir esa cara. Tenía una vida propia, ineludible » (p. 214). Douée d'autonomie, l'œuvre d'art échappe à son créateur : le thème de l'animation fantastique du portrait vient contredire la théorie de la *mimesis*. Contrairement à ce qui se passe dans « La lección de dibujo », ici l'artiste aboutit à une œuvre achevée. Mais, dans un premier temps, celle-ci ne fait pas l'objet de la réception qui aurait dû l'accompagner et ne trouve pas sa place dans le salon. En effet, consterné par le résultat, le mari refuse de payer le peintre, et le tableau, inutile, est relégué dans un coin de la maison.

Peu après, la narratrice se retrouve enceinte d'Armino et accouche d'un petit garçon. Cinq ans plus tard, lors d'un déménagement, le mari s'aperçoit que le tableau est le portrait de son fil cadet. Ainsi, par une sorte de tour de force, un glissement d'époque et de modèle, le tableau récupère sa fonction première, la fonction qu'il n'aurait jamais dû cesser d'avoir : la *mimesis* chère au mari. L'erreur, ou plutôt la méprise, est imputable au seul peintre. Le triomphe – apparent – du mari dans sa conception de l'art est souligné par le fait que c'est lui qui découvre le premier la ressemblance. Le tableau est donc ressorti et placé bien en évidence dans le salon. La réception joue ainsi dans ce récit un rôle déterminant pour l'œuvre d'art. Car, du début à la fin du conte, on n'est en présence que d'une seule œuvre, qui, selon l'interprétation des personnages et en fonction des événements qui ponctuent le récit, est tour à tour dédaignée ou admirée. La théorie du mari n'accorde aucune valeur à l'œuvre en dehors de son modèle. Une œuvre ne possède pas d'identité propre, ne peut jouir d'autonomie et doit être subordonnée à son modèle.

Si l'on se focalise à présent sur l'ordre des mots lors de la révélation (« Cuando mi hijo menor tuvo cinco años, mi marido comprobó que era idéntico al retrato de Santiago », p. 215), un détail attire l'attention : c'est l'enfant qui est semblable au portrait, et non le portrait qui ressemble à l'enfant. Le rapport qui fonde la *mimesis* entre le modèle et son portrait est inversé. C'est l'œuvre qui devient la référence, tandis que le personnage n'en est qu'une copie. Cette inversion se double d'une inversion temporelle, chronologique. En effet, l'œuvre préexiste au modèle, le peintre peint avec une prémonition inconsciente : avec une anticipation de neuf mois et cinq ans, il peint ce que sera l'enfant à cinq ans. Comment s'explique ce phénomène ? La narratrice émet deux hypothèses :

*Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel
hijo futuro en mi familia o si Armino pintó esa imagen a semejanza
de su hijo, en mí. (p. 215)*

Chacune des deux interprétations s'accorde sur le pouvoir anticipatif ou prophétique de l'œuvre d'art. Ce n'est plus le présent que l'œuvre enregistre, mais le futur. Selon l'une ou l'autre de ces hypothèses, ce pouvoir fantastique est attribué soit à la réception de l'œuvre, soit à sa création. Voici la première interprétation. À force de regarder le portrait (le texte précise que l'étreinte entre la femme et le peintre se fait « tandis qu'ils contemplaient le portrait raté de Santiago », p. 214), la jeune femme, réceptrice de l'œuvre d'art, a déterminé l'aspect de son enfant. On retrouve la croyance chère à Ermelina dans « El cuaderno » (LF) selon laquelle, durant les mois de grossesse, si l'on regarde longtemps un visage ou une image, l'enfant naît identique à cette image (p. 73). Une différence sépare pourtant les deux contes : dans « El goce y la penitencia », la contemplation de l'objet qui façonnera l'enfant représente non pas un acte délibéré, comme pour Ermelina, mais un acte inconscient et imposé. Le tableau, qui trône dans le salon, est pour la jeune femme un rappel permanent de sa faute, de l'adultère qu'elle a commis. L'objet se charge ainsi d'une autre fonction : il acquiert une valeur moralisatrice. Quant à la seconde hypothèse, elle impute au peintre la responsabilité de la divination. Voyant par avance son enfant à cinq ans, il se contente de reproduire ce qu'il voit, dans une sorte de *mimesis* anticipée. On peut aussi penser à une dernière interprétation, selon laquelle le peintre devient démiurge. Ayant peint ce portrait, il ne s'en tient pas là ; il décide ensuite de lui donner vie, de lui prêter un corps et une âme. De l'œuvre d'art naît la personne. Quelle que soit l'interprétation choisie pour ce conte, l'œuvre demeure première par rapport au modèle.

Ce récit repose donc également sur une critique de la *mimesis* alliée, comme dans « La lección de dibujo », à une transgression des lois temporelles qui relève du fantastique. À ces deux éléments, « El goce y la penitencia » ajoute l'humour du coup de théâtre final, qui permet une pseudo réhabilitation de cette *mimesis*, en proposant l'audacieuse théorie de la *mimesis* anticipée qui confère toute son originalité au conte.

Cette conception de l'art comme anticipation du réel est illustrée par d'autres récits où la fonction prophétique et fantastique conférée au portrait dans « El goce y la penitencia » est dévolue au texte. Ainsi dans « La red » (AI), le « Livre des récompenses et des peines » possédé par la jeune protagoniste chinoise prénommée Kêng-Su s'orne-t-il de petites marques d'épingles pour souligner certains passages consacrés au malheur, au châtement ou à la mort, comme autant de menaces l'avertissant de son funeste destin. On retrouve ce pouvoir attribué à l'œuvre, plus précisément ici au texte, dans « El diario de Porfiria Bernal » (LI) : Miss Fielding lit le journal de sa jeune élève qui raconte ce qui va lui arriver (c'est-à-dire la métamorphose de l'institutrice en chat) ; et ce faisant, uniquement du fait de sa lecture, elle s'élance vers son destin et rend la métamorphose effective.

Le pouvoir maléfique prêté à l'œuvre dans ce récit disparaît dans le conte enfantin, intitulé « La torre sin fin ». Jouant également sur l'inversion du rapport entre l'art et la réalité, l'œuvre et son modèle, ce texte prolonge la réflexion sur la *mimesis* en utilisant le merveilleux. Au terme de son apprentissage de la création, qui prend la forme d'une quête initiatique à l'intérieur de l'espace clos, symbolique et fantastique de la tour, Leandro, le jeune dessinateur, séparé de sa mère, apprend à façonner, à s'inventer sa propre réalité. C'est ainsi que les objets ou les êtres qu'il dessine prennent vie, tels la fillette avec qui il pourra enfin dialoguer et qui lui permettra de rompre sa solitude ou le chien prénommé « Amor » que le garçon emporte avec lui lorsqu'il quitte cette tour sans fin et qu'il présente à sa mère quand il réintègre le domaine familial. Si la tour représente la quête artistique, l'atelier ou le cheminement de l'artiste, l'art lui-même, tandis que la maison maternelle symbolise la réalité, alors le transport du chien d'un espace à l'autre, élément du merveilleux, témoigne de l'absence de solution de continuité entre les deux, plaçant l'art aux sources de la vie, car il contient les germes de l'éclosion du réel.

Or, en même temps qu'il s'essaie à dessiner êtres et objets, Leandro est obsédé par l'idée de peindre le portrait de sa mère. Cette œuvre sans cesse ébauchée, avortée, échouée, recommencée, le hante, et apparaît comme un *leitmotiv* dans le récit. L'achèvement du tableau coïncide avec la sortie

de Leandro, devenu un véritable artiste, de l'espace de la tour et avec les retrouvailles avec sa mère. Cela signifie que le tableau de la mère a précédé la mère (retrouvée), l'œuvre a précédé son modèle. Le rapport entre l'art et le réel, tel qu'il apparaît selon la *mimesis*, est complètement transformé, littéralement inversé : l'art ne s'inspire pas du réel, mais c'est de l'art que naît le réel, un autre réel (puisque, comme le découvre sa mère, l'enfant sort transformé, mûri, de son cheminement artistique) ; l'art féconde le réel.

Dans « La torre sin fin » l'art représente un cheminement intérieur, une découverte de soi et de l'autre. C'est ce rôle de l'art dans la découverte de l'identité, lié à un questionnement sur la *mimesis*, qui permet de renouveler de façon magistrale l'opposition traditionnelle entre apparence et essence dans « El vestido verde aceituna » (VO). Le personnage principal, Miss Hilton, est une institutrice très pudique, à l'apparence sévère, caractéristiques symbolisées par la robe de velours vert olive qui fait l'objet du titre, et dont elle se pare lors de chaque séance de pose pour le peintre qui fait son portrait. Plusieurs passages du texte s'emploient cependant à suggérer l'ambiguïté du personnage, comme si sa froideur n'était qu'apparente et dissimulait une profonde sensualité : le mystère qui se dégage du personnage, de ses voyages lointains et exotiques à Ceylan, l'opposition récurrente entre transparence et opacité et la dualité qui caractérise ses traits (peau et coiffure) en font un être insaisissable. Ainsi sa coiffure originale offre-t-elle, vue de face, – et donc à ses propres yeux, lorsqu'elle se regarde dans un miroir – l'austérité d'un « visage grec », tandis que de dos elle présente aux regards des autres la fantaisie et la sensualité des « cheveux en bataille » (p. 17). Une question se pose : laquelle des deux est la véritable Miss Hilton et que signifie cette contradiction permanente ?

C'est ici qu'intervient l'objet phare du conte (qui n'est pas celui qui figure dans le titre) : le tableau. Miss Hilton pose, bien droite, dans sa robe de velours vert, tissu « épais comme la tapisserie d'un ancien prie-dieu » (p. 17), carcan de la pudeur. Autour d'elle, se trouvent des tableaux de femmes nues, mais ils sont remplacés, dans l'esprit trop sage du personnage qui ne parvient pas à les intégrer, par des nature-mortes romantiques, des paysages bucoliques issus de l'imagination de Miss Hilton. Mais lorsque l'une des élèves de l'institutrice entre dans l'atelier, elle ne voit pas la même chose que Miss Hilton. Deux tableaux et deux représentations du personnage féminin s'affrontent : l'une austère, pudique et sage, celle que croit donner à voir l'institutrice, cachée ou engoncée dans sa robe vert olive, et l'autre troublante, sensuelle, choquante, celle que voit l'élève, la femme nue et sensuelle :

No había ningún paisaje: todos los cuadros se habían convertido en mujeres desnudas, y el hermoso peinado con trenzas lo tenía una mujer desnuda en un cuadro recién hecho sobre un caballete. (p. 17)

Une dichotomie s'instaure entre la femme peinte et son modèle, et le tableau efface la robe vert olive, qui apparaît comme un trompe-l'œil. Silvina Ocampo revisite un thème traditionnel issu du refus de la *mimesis* : le peintre peint autre chose que son sujet. La femme est vue par quelqu'un d'autre, un inconnu, mais un artiste, qui lui rend malgré elle son identité profonde : une identité qui choque. Le tableau, l'œuvre d'art derrière laquelle l'artiste s'efface (« le peintre », simplement mentionné en ces termes génériques, disparaît du récit dès l'instant où Miss Hilton accepte de poser pour lui), est un révélateur. Alors que les vêtements, et notamment la robe vert olive, symbolisent la rigidité des lois patriarcales auxquelles se soumettait la première femme, exerçant un rôle castrateur à l'égard de son identité, l'œuvre d'art manifeste la transgression de ces lois, la découverte et l'acceptation du corps, l'avènement de la sensualité et de l'érotisme. Au rapport entre art et réalité, maintes fois inversé dans les récits de Silvina Ocampo, se substitue dans ce conte la relation entre art et vérité, art et identité. La fonction de l'art n'est pas de copier le réel, l'apparence, mais de dévoiler l'intériorité, l'essence de l'être. La création participe de la quête de l'identité. En outre, la revendication de la féminité vient ici enrichir la réflexion sur la création.

Dans l'ensemble de ces récits, la *mimesis* est sans cesse convoquée, incarnée, représentée. Chaque fois, le recours au fantastique, parfois associé à l'humour ou à l'ironie, permet de dépasser cette notion qui apparaît comme un leurre, un obstacle à dépasser pour atteindre la véritable création. L'affranchissement de cette règle établie conduit à reposer le rapport entre art et réalité qui, par le biais de phénomènes fantastiques, vient s'inverser : l'œuvre d'art anticipe le réel, le féconde, et révèle l'essence, l'intériorité de l'être et la féminité. Le lien existant entre l'art et le réel se déplace entre l'art et le vrai.

LA RÉCEPTION EN QUESTION

A cette volonté de définir les fondements de la création exprimée par Silvina Ocampo dans son œuvre correspond une préoccupation pour le devenir de l'œuvre, pour la réception, qui, analysée sous des modalités diverses, représente un thème majeur dans de nombreux contes. L'auteur s'intéresse à la nature de la réception et à ses implications pour le lecteur, pour l'écrivain et pour l'œuvre elle-même. Il met en scène les pouvoirs de

l'écriture et de la lecture, et s'interroge également sur la possibilité et les conséquences de l'absence de réception.

A partir d'une description d'objet et de la réflexion métaphysique et esthétique qui en découle, le conte intitulé « Los grifos » (LDN) évoque les différentes modalités de réception d'une oeuvre et pose avec beaucoup d'acuité le rapport entre création et réception. L'objet est constitué de deux minuscules robinets protégés par un globe de verre, d'où s'échappe une suite continue de petites gouttes d'eau produisant un son mélodieux dont le rythme et la musique peuvent être modulés grâce à une clé déterminant la hauteur des robinets et la rapidité des gouttes. Cet objet, plus précisément la musique qu'il produit, se caractérise par sa fragilité, sa délicatesse, son harmonie et sa beauté, comparée à celle d'un papillon. L'une des particularités de ce son, qualifié de « murmure » et de « carillonnement », est qu'il est extrêmement ténu et donc difficile à entendre (« apenas se oye », p. 99). La dimension musicale de l'oeuvre est de nouveau convoquée dans la réflexion sur la création. La réception de ces sons implique un effort, une attention extrême, de la part de l'auditeur, une qualité d'écoute et de silence. Une première frontière se dessine entre ceux qui perçoivent la musique et ceux qui ne le peuvent pas :

El visitante desprevenido pondrá su atención en otras cosas menos importantes como el diálogo, el monólogo, la música de algún disco o el placer que otorga la alimentación compartida. Hay pocas posibilidades de que las oiga. (p. 99)

Mais au sein même de ceux qui parviennent à entendre la musique, une autre frontière s'établit entre ceux qui la respectent et en saisissent la beauté et ceux qui la considèrent comme un bruit irritant. Ainsi la visiteuse qui pourtant se dit musicienne, et devrait donc être initiée à la musique, demande-t-elle abruptement au narrateur et à son entourage : « Pourquoi n'appellez-vous pas le plombier ? » Face à cet échec de la réception qui empêche de considérer l'objet comme une oeuvre – la réception détermine donc l'oeuvre et la création – on trouve l'« oreille aiguë par la curiosité et le silence » des véritables mélomanes, ceux qui, comme Norah avertie par Borges (« Escúchalas, pero no las nombres »), font partie des initiés et se taisent en entendant le murmure des gouttes. Le respect qui produit la fascination apparaît ainsi comme la condition *sine qua non* de la réception de l'oeuvre d'art. En présence d'une oeuvre, la réception n'est ni immédiate ni évidente et demeure parfois totalement inexistante. Elle suppose un récepteur (qu'il soit spectateur ou lecteur) attentif et actif, respectueux et

fasciné. Par un jeu de miroir, ce récit à la dimension esthétique renvoie le lecteur à sa propre réception, à sa lecture et à son approche des textes.

Proposant une réflexion sur les pouvoirs de la lecture et de l'écriture, « El Diario de Porfiria Bernal » (LI) implique un type de réception très particulier. On y découvre un destinataire aux antipodes de l'invitée irrespectueuse de « Los grifos ». Dans ce conte, la structure même du texte, caractérisée par sa dualité (le « journal de Porfiria Bernal », qui constitue le titre, alterne avec le « récit de Miss Fielding », sous-titre du conte), éclaire le rapport de forces qui préside à la relation entre les deux textes et les deux personnages – l'élève Porfiria et son institutrice –, entre l'auteur (du premier texte) et le lecteur (du journal, mais également auteur du second texte). Miss Fielding représente non pas un destinataire parmi d'autres du récit de son élève mais le lecteur unique attendu par le texte. Car le journal de Miss Fielding est conditionné par la lecture de celui de Porfiria. Ce n'est qu'après avoir lu le texte de son élève que Miss Fielding décide d'écrire le sien. Le second récit (dans la mesure où sa rédaction débute après celle du récit de Porfiria) constitue une réponse au premier, plus précisément une tentative, « après avoir vainement essayé de résister à la lecture du journal, de lutter par l'écriture contre l'écriture de Porfiria⁴ ». Le texte se construit à partir d'une réflexion sur l'écriture et sur la lecture. L'écriture de Miss Fielding se caractérise par son urgence : placé dans une situation de danger (l'institutrice disparaîtra au moment où elle achèvera la lecture du récit de son élève), le personnage doit écourter son récit. Quel est le pouvoir du texte de Porfiria, le pouvoir simultané de l'écriture et de la lecture ? C'est le pouvoir fantastique de la métamorphose et de l'anéantissement. Car Miss Fielding, personnage lecteur, s'identifie si bien au personnage de Porfiria, celui qui est transformé en chat et disparaît à la fin du récit, que sa métamorphose et sa disparition sont effectives. L'écriture et la lecture du second récit, celui de Porfiria, interrompent l'écriture du premier, son auteur ayant perdu son statut de sujet d'écriture. Le récit de Porfiria envisage la lecture comme une impérieuse nécessité, une condition indispensable de son existence en tant qu'objet. Sans la lecture de son destinataire exclusif – Miss Fielding – le texte perd son pouvoir d'anticipation de la réalité, de métamorphose de la personne en personnage et du personnage en animal. Un rapport s'instaure entre deux objets textuels, entre deux actes d'écriture, mais aussi entre l'écriture et la lecture, un rapport d'imbrication, d'engendrement et de

4. Annick Mangin, *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, p. 40.

destruction. La réception est si puissante qu'elle en devient dangereuse. Car la solution de continuité entre fiction et réalité est niée, mise en pièces. La réception apparaît comme un acte qui, loin d'être anodin, se révèle irrévocable, définitif et lourd de conséquences.

Ce conte propose un type de réception supposant une adhésion totale du lecteur au texte et met en lumière les dangers d'une telle adhésion. C'est ce qui provoque la rupture fantastique de la frontière entre fiction et réalité. D'autres récits invitent au contraire le lecteur à une distanciation par rapport au texte qu'il est en train de lire. Ils se caractérisent par un procédé récurrent : leur construction circulaire. Il s'agit de la répétition à l'identique de deux ou trois lignes, à l'ouverture et à la clôture du récit. Ce procédé structure ainsi les récits intitulés « Autobiografía de Irene » (AI) et « El cerrajero » (YAS). Le phénomène est d'autant plus perceptible qu'il est rendu visible graphiquement par l'utilisation de l'italique, dans le premier récit, et des guillemets, dans le second, suivis, dans les deux cas, de points de suspension. Ces caractères sont la manifestation concrète de l'auto-citation de son récit par le narrateur, de sa mise en abyme. Entre la première et la seconde occurrence des deux phrases, le récit acquiert le statut d'objet textuel. Il est montré en tant qu'objet, en tant que récit. L'effet de circularité, qui clôt le texte sur lui-même, impose au lecteur un repositionnement par rapport au texte qu'il vient de lire et conduit à une relecture, à une modification de la réception. La transformation est radicale dans « El cerrajero », puisque l'assimilation de l'encre utilisée par le narrateur à son sang inscrit le texte dans une perspective funeste. Écrit en lettres de sang, et non dans une encre quelconque, le récit n'a plus rien d'anodin et chaque mot se charge d'une valeur nouvelle. Cette perspective confère à l'écriture une nécessité, une urgence extrêmes et en fait un défi à la mort. Dans « Autobiografía de Irene », ce procédé met en valeur la différenciation suggérée par le titre ambigu entre l'auteur fictif du récit (le narrateur) et son personnage principal. Or, cette différenciation pose problème car c'est la nature même de l'autobiographie qui est contestée. La circularité du récit, brouillant les repères du lecteur face au texte, bouleversant ses certitudes, l'invite à s'interroger à la fois sur la nature du texte qu'il a sous les yeux – l'objet texte –, sur sa genèse et sur sa propre lecture, sur sa réception, son attitude vis-à-vis du texte, de l'œuvre. C'est ici une réception active qui est sollicitée.

À l'inverse de la conception présentée dans « El diario de Porfiria Bernal », qui fait de la lecture un acte destructeur et de l'écriture un acte pervers, d'autres contes de Silvina Ocampo mettent en scène des œuvres – ou des objets, car s'agit-il toujours d'œuvres ? – dont la réception, totalement

aléatoire, est parfois très improbable. Deux contes, « Carta perdida en un cajón » (LF) et « Carta bajo la cama » (LI), aux titres évocateurs, posent avec beaucoup d'acuité cette question du devenir de l'œuvre. Du fait de leur nature épistolaire, ces deux récits présupposent l'existence d'un destinataire ; mais leur titre même, qui évoque le destin matériel de l'œuvre, rend la réception hypothétique. La structure du titre de « Carta perdida en un cajón » rappelle celle d'un autre conte, celle du « Manuscrit trouvé à Saragosse » ; comme un clin d'œil au lecteur, elle produit un effet d'intertextualité qui, au delà de l'aspect ludique de la ressemblance et de l'opposition entre les deux participes passés, insiste sur le caractère matériel et concret du texte. Ce titre rappelle également de manière très précise, puisque le même participe passé est employé, celui d'un autre conte, « Manuscrito hallado en un bolsillo », de Julio Cortázar⁵. Or ce titre, selon lequel la réception d'une œuvre apparaît très aléatoire, s'interroge également sur son devenir.

Le titre de « Carta perdida en un cajón » propose une interprétation des effets de la lettre sur son destinataire diamétralement opposée à celle évoquée par son rédacteur dans les premières lignes du récit, persuadé que la lecture de ces lignes feront basculer le destinataire en enfer. Les deux éléments du titre déterminant le substantif « carta », le participe passé « perdida » et le substantif complément circonstanciel de lieu « cajón », qui se fait le contenant de l'objet textuel, soulignent l'insignifiance de cet objet, enfermant la lettre dans une solitude et un oubli semblables à ceux prédits par son auteur au destinataire. Rien de ce qui a été annoncé dans la lettre ne s'est avéré, sa lecture est restée lettre morte, celui qui l'a reçue ne l'a pas prise en compte. Ce décalage, cette confrontation et cette opposition de deux points de vue, traduisent un questionnement sur l'écriture, la création et la réception d'un texte. Le problème du rapport entre l'effet que tend à produire l'auteur par les mécanismes de son écriture et l'effet produit sur le lecteur est posé. Y a-t-il toujours coïncidence entre les deux, ou bien cette idée n'est-elle qu'un leurre, comme semble le suggérer l'ironie affleurant dans le décalage entre l'objet du titre et celui évoqué dans le récit ?

Un tel décalage entre la réception attendue par le rédacteur de la lettre et celle qui se produit effectivement est visible dans « Carta bajo la cama ». Face à la menace d'une mort imminente, la jeune femme écrit sa lettre (du moins sa deuxième partie) dans l'urgence, et le texte est présenté non seulement comme un enregistrement de la réalité, une mémorisation des événements,

5. Julio Cortázar, « Manuscrito hallado en un bolsillo », *Octaedro*, Cuentos completos, Madrid, Alfaragua, 1994.

mais, plus encore, comme un appel au secours, un cri d'angoisse et de détresse. Un peu à l'image d'un testament, la lettre constitue pour son auteur une prolongation de soi, au-delà de la mort. L'urgence de l'écriture se confond avec la volonté de vivre. Le texte prend la forme d'une ultime résistance face à l'ennemi. Le récit s'achève par ces mots : « Mientras tomen el té, pondré mi carta a salvo. La dirección ya está en el sobre y... ». L'interruption brutale de la lettre correspond à la mort effective du personnage. Comme dans « Carta perdida en un cajón », le devenir et la réception du texte sont mis en question. L'auteur a-t-il eu le temps de le mettre en lieu sûr ? L'emploi du futur de l'indicatif et des points de suspension laisse planer le doute concernant la réalisation de cette intention. Et, dans l'affirmative, la découverte de la lettre a-t-elle été effective ? Le titre ne fait qu'alimenter le doute. Si « Carta perdida en un cajón » remet en question les effets de l'écriture, « Carta bajo la cama » s'interroge sur l'absence de lecture. Le choix de la lettre renforce l'acuité de ce problème. Que représente une lettre, qui, par nature, pose l'existence d'un destinataire, lorsqu'elle n'est pas lue par celui-ci ? Qu'est-ce que l'écriture lorsque son processus est incomplet, interrompu, tronqué par une réception incertaine voire absente ? Peut-on encore parler d'œuvre et d'écriture lorsque celles-ci se réduisent à leur création, sans être prolongées par la réception ? Si la réponse est négative, alors, comment doit être nommé un récit non lu ? Il semble que le terme d'objet soit le mieux à même de caractériser de tels écrits, voués à demeurer éternellement prisonniers de ce concept, sans jamais parvenir à intégrer ceux de l'œuvre.

Les récits évoqués dans cette dernière partie mettent en scène différents types de réception d'une œuvre, pouvant aller de l'adhésion totale, qu'elle soit immédiate ou bien réticente et progressive, à l'indifférence, voire à l'absence totale de réception. Que la réception soit si puissante qu'elle en devienne dangereuse et perverse pour le lecteur – au point, comme dans « El Diario de Porfiria Bernal », de susciter une métamorphose fantastique –, ou que, réduite à néant, son effet sur le lecteur soit nul, il apparaît que la réception, souci constant de Silvina Ocampo dans ses contes, est une condition indispensable à l'existence de l'œuvre. C'est pourquoi, dans les récits ocampiens, le texte privé de réception apparaît comme une création inachevée, une œuvre en suspens, au même titre que celle évoquée dans la première partie de cette étude, avortée parce que l'inspiration ne parvient pas à se concrétiser dans l'œuvre.

CONCLUSION

Les récits ocampiens révèlent progressivement le *credo* esthétique de l'auteur, construisant un discours sur la création à la fois riche et nuancé qui envisage la création dans sa totalité, évoquant chacune des étapes successives de ce processus, de sa genèse à son devenir, de l'inspiration à sa matérialisation dans l'œuvre, jusqu'à la réception. Cette réflexion se caractérise par la diversité des procédés mis en œuvre et notamment par un emploi original de thèmes fantastiques traditionnels renouvelés, auquel s'associent l'utilisation de l'humour, de l'ironie et de la caricature et le recours à la dimension allégorique ou onirique. Elle est un questionnement, une invitation à scruter l'œuvre, non pas à la disséquer de manière rationnelle, mais à révéler sa complexité, son mystère. Si l'aspect plastique et surtout le caractère musical de la création sont mis en scène dans les contes, venant enrichir la dimension purement métatextuelle de la réflexion, le livre, le texte et l'écriture n'en restent pas moins privilégiés, et constituent des éléments essentiels de la narration.

Pour Silvina Ocampo, la véritable création naît d'un état presque insaisissable – et la suggestion de cet état est déjà en lui-même un acte de création –, d'une quête de la beauté à travers le langage. Émaillant les récits, caricatures et satires de pseudo-artistes, représentations de créations avortées pourfendent la duplicité et l'artifice, obstacles à une création authentique et originale. Fréquemment dotée de pouvoirs fantastiques, l'œuvre s'affranchit également de la théorie de la *mimesis*, réduite à un trompe-l'œil pour l'artiste, et la critique de cette théorie conduit à reposer le rapport entre art et réalité, dans une fécondation du réel par l'œuvre. Au bout du compte, c'est la réception qui vient parachever le processus de création qui, sans cela, reste inaboutie, son absence condamnant parfois l'œuvre en puissance à rester à l'état d'objet, telle une esquisse jamais terminée. Cette préoccupation – presque une inquiétude – pour le devenir de l'œuvre vient clore, telle une question lancinante, ce discours sur la création qui affleure dans les récits brefs de Silvina Ocampo.

